

へ四季へへの途

——万葉の自然——

森 朝 男

序、または写生説と近代

万葉集の表現はありのままであつて、生まの感情や外界（自然）に即している、というのが近代の万葉の読みの基本であつた。言語の形式によつて抽象化されない感情が息づき、美的な絵柄に変型されない自然が万葉にはある、と思つてきたのである。かりに生まの感情というものも、それが生まであることにおいて一種の自然であると見做すなら、近代は万葉に「自然」のみを読んで来たたと決めつけてもよいくらいである。

万葉が近代になつてそのように読まれることになつたのは、ある意味では宿命だったということもできる。近代以前においても、万葉は久しく和歌様式を超える存在として、換言すれば作歌の方法論理を超える存在としてあり続けて

来たからである。色あいは異なるにしても古典和歌時代の歌人たちや近世の国学者たちが万葉に見て来た、古き世の歌の心の直さや無技巧（反技巧）は、近代の読みが万葉に発見していったものと通じていなくもない。和歌史の中を生き長らえて来た万葉のその生きようが、近代短歌の形成過程で右のような読まれ方を必然的に招いたのである。近代の理論から見れば、その心の直さは抒情性ということになり、その表現の反技巧性は写実性ということになる。至極当然のなりゆきといえはべるのである。

またその意味では近代の万葉の抒情詩論と写生説とは、きわめて親密な間柄にあることができる。両者は根を一にしていて、そこにまさしく近代の問題の根底がある。近代は個性主義の時代であるから、個別を超えた様式や方法主義を排除する。感情の真実が大切であり、外界はあり

のままに写しとればよかつたのであるが、感情の眞実を大切にすることは表現より内容を重視することであり、ありのままを写しとることは方法の否定という面を持ったのである。

今日、我々はこうした近代の万葉理解が、一方で抱えこまなければならなかつたある種の欠落に気づき始めている。近代の万葉評価は、古今集にスタートを持つ古典和歌の伝統の超克という運動とともに始まつたから、和歌の歴史を無視して古代の万葉和歌をいきなり近代に連れ出した。そのために万葉と古今との間に断絶を見る見方が強く、両者を歴史的につなげる見方が閑却されて来た憾みがある。

一方抒情詩論は万葉期における個我の意識の成立という問題を探究する。それは、その前提に豪味な未開古代を置くから、個我の成立を輝かしい達成として把握することになつてゐる。あたかも近代の自我の成立が封建社会を前提とし、それからの目覚めとしての輝かしさを荷つたとされる如く。万葉の抒情詩論は近代とのそのようなアナロジーの上に立つて、古代文学史における個我意識の達成を考えるものであつた。しかしこの万葉抒情詩論は、続く古今集以降の和歌史への接続を考慮の外へはずした万葉論であつたということを否めない。なぜなら万葉和歌における個我意識の達成という観点は、万葉和歌の範囲では有効な和歌

史への視点たりえていたとしても、平安和歌をそれに引き続くものとして位置づけるためには、あまり積極的な視点になりえてはいなかつたと見受けられるからである。万葉の抒情詩論がくりひろげた数々の興味深い問題提起や、それによつて蘇らせられた万葉和歌の感情世界の新鮮さはもちろん忘れがたいものであり、研究史的にも評価されねばならないが、今日はこれを批判しながら、別途な問題設定をせねばならぬ段階に至つていといわねばならない。

写生説の方についても同じような問題が出て来ている。こちらについても、もともと古今集的な和歌伝統への批判から出て来たものなのだから、写生説は平安和歌への文学史的な展望を持ちえない。万葉和歌に写生が存在するとして、どうしてそれが文学史的な必然性を持ちつつ平安の反写生的な和歌の生成に展開したかは、十分に説明されていない。

はたして万葉の歌は写生的か。別な問い方をするなら、はたして万葉はそれほど反古今的か。——そのことを問わねばならない。万葉と古今との間はそれほど切れてはいないのであるか。

このような視野に立つとき、「万葉の自然」の問題として最も有効なのは、叙景歌論ではありえない。それを内に抱えこんだ高市黒人論でも、山部赤人論でもない。最も有効

な万葉の自然の論は、〈四季歌〉論ではないだろうか。いうまでもなく古今集の自然といえは〈四季〉こそそのすべてだといつてもよいくらいのものである。和歌の自然とは究極のところ〈四季〉の問題に尽きるのではないか。——とすれば、万葉の自然もまたこの古今集の〈四季〉の成立に向けて、どのように〈四季〉を萌えさせているかという問題が最も重要になってくるのではないか。重要であるということは、文学史的に有効な課題であるということである。

春秋競憐歌の花と葉

万葉集における季節の表現は次の歌ぐらゐにその出発がある¹と見てよいだろう。

1冬ごもり 春さり来れば 鳴かざりし 鳥も来鳴き
ぬ 咲かざりし 花も咲けれど 山を茂み 入りて
も取らず 草深み 取りても見ず 秋山の 木の葉
を見ては もみつをば 取りてそ賞^しふ 青きをば
置きてそ歎く そこしうらめし 秋山我は

(1・一六)

これは額田王の歌とされる。それが正しい伝承だとすれば七世紀後半の頃の成立ということになる。ここには春秋二季の賞翫すべき自然として鳥・花・黄葉の三つが登場する。この三つは後期万葉以降の四季の歌において最も中心

的な唱詠の対象となつてゆくものである。万葉集の中でそのようなものが、しかも賞翫の対象として明瞭に歌われている例としては、この歌が最も古い。

しかし、この歌は不思議な歌である。秋山を選ぶ歌い手の論理は、どうやら春の花は山に入つて手折れないが、秋の黄葉は手折れるから、ということであるらしい。これは野外生活というものに男よりもなじみにくい、女たちの季節選択の主張なのだ²と別稿に論じたことがある。漢詩に春秋愛好の思いを托す座の男たちを相手に回して、歌い手が女の論理をうち出している歌と見たのである。

しかしどうして春秋の優劣をいうのに、折り取りうるか否か、というような点に固執するの³かという疑問は、どうも屋内生活を主とする女の論理なのだ、というだけで十分に解かれたとは残念ながら思えない。女の論理があることは事実で、木や草が茂っているか枯れているか、というあたりを問題にするのは、やはり女の訴えであることを思わせる。しかしそれだけでは不十分だ。もっと大きな、基礎的な何物かがありそう⁴だ。

そのことに絡んで最も注目されるのは、この花・黄葉の手折りに、その原像として巫女の採り物の姿があり、これはその原像の呪術的な意味を否定し、乗り越えてゆく過程にあるものだとする見解である⁵。この見解は1の歌の花・

黄葉について最も深層の問題を掘り起こしている。季節は本来どのように感受されたかという、季節を象徴する木の花や枝などを、折り取って我が身のもとにもたらし、かんざしなどにしたたり、あるいは他人に与えるということをする。これはおそらく山に住む神の靈力を家や人に運びもたらすことを意味し、神を招くことを意味したのであろう。次のようなものが証左となる。

2 逢坂を今朝越え来れば山人の我にくれたる山杖ぞこれ山杖ぞこれ
(神楽歌・杖末)

3 あしひきの山を険しみ木綿付くる櫛の枝を杖に切りつる
(同或説本)

4 すべ神の深山の杖と山人の千歳を折り切れる御杖ぞ
(同或説末)

これらは「採物」の歌である。杖の歌なのであるが、2では境界の坂で山人から与えられた杖だといひ、4の趣きでは山人が「すべ神の深山の杖」として切り出したものだという。神の持ち物たる杖であると強調するのである。3ではさらに木綿を付けて神に奉る櫛で作った杖だといひ杖を称えている。これは杖にする木であるから花や枝とは少し異なるが、しかしこれらもみな「採物」の歌だから近いところがあると見てよい。山から切り出した杖が山人という境界外の者の贈り物であり、神の物である、とすると

ころにこの「採物」の杖の靈性がある。このようにして山から靈的なものが祭の場にもたらされるのである。2と4には季節というものはないが、これと類同の性格を持った宴の歌をこれに並べてみよう。

5 あしひきの山の木末の寄生取りてかざしつらくは千年寿くとぞ
(18・四一三六)

6 青柳の上つ枝攀ち取り獲くは君が屋戸にし千年寿くとぞ
(19・四二八九)

7 あしひきの山行きしかば山人の我に得しめし山つとぞこれ
(20・四二九三)

5・6は宴の歌。5は山のホヨを取ってかざしにするのだが、正月の宴の歌なので、その行為が「千年寿く」ことになっている。山から取って来た植物がめでたいのである。6は山の物ではないが、柳の枝がやはり祝いの呪力を發揮するものになっている。7は山人のくれた土産を示している歌で、元明（一説に元正）天皇が行幸先でこの歌への返歌を陪従の王臣に命じたものと題詞にある。宴の歌と見てもよいだろう。この「山つと」は何とも歌われていないが、杖・花の枝などの類である可能性は高い。

このように折り取られて山から宴席にもち来られたものは靈性を備えたものと見られ、6の場合などは「青柳」が季節を表していると見られる。

8 嬢子^{をとら}らが かざしのために 遊士^{みやび}の 藪^{かぶつ}のためと
敷きませる 国のはたてに 咲きにける 桜の花の
にほひやもあやに (8・一四二九)

8 においては桜の花の咲く景が歌われているが、その桜は嬢子や遊士の風流の宴での藪のために咲くものだととして、ここでも折り取られて宴座にもたらされるものとなっている。花を折り取って賞美するというような一見新鮮な季節感覚も、その根は山の霊を里や家にもたらずという祭祀的な自然観にあることが知られるのである。

8 はしかし5・6・7のような歌に比べると纏にすべき花が山々において咲き渡った景を詠む。こうした歌の存在は、折り取って宴席に運ぶことを歌わないまでも、目に見える野や山の開花を歌えば、それで花の枝の霊を運んだのと同じ意味があることになることを語っているように思わせる。花が咲く、秋の葉が色づく³と歌うことの深意はそこにあるのであろう。畢竟するところ、花の歌は祝い歌なのである。黄葉の歌も同じであらう。

山部 赤人の反自然

9 …… 畳^{たた}なはる 青垣山 山祇^{やまひ}の 春^{はる}奉^{まつ}御調^{みづな}と 春へ
は 花かざし持ち 秋立ては 黄葉^{もみぢ}かざせり……

(1・三三八)

10 …… 我^{おほ}大王^{みこ} 皇子^{みこ}の命^{いのち}の 天^{あま}の下 知らしめしせ
ば 春花^{はるはな}の 尊^{たか}からむと 望月^{もちづき}の 満^みはしけむと
…… (2・一六七)

11 …… 明日香^{あしたか}の 旧^{ふる}き京^{みやこ}は 山高^{たか}み 川^{かみ}とほしろし
春^{はる}の日は 山^{やま}し見^みが欲^ほし 秋^{あき}の夜^よは 川^{かみ}しざやけし
…… (3・三三四)

9 は柿本人麿の吉野離宮歌、10 は同じく人麿の日並皇子の殯宮時挽歌、11 は山部赤人の明日香古京の歌である。これらには春秋の対句的な並列の表現がある。こういう形式の季節の表現が万葉集には多く見えていて、季節の歌い方の一部類をなしている。これらの場合にも春については花を歌う例が多い。この部類の春秋もまた、結局は祝い歌の表現であるといえる。

9・10・11 はともに長歌の一節であり、儀礼歌の形式的表現の一部分である。春と秋の並列は形式化していて、夏と冬の並列というふうにはほとんどなることがない。9 の場合には春の花と秋の黄葉を歌って、結局吉野離宮周辺の景観を称えていることになるが、先の8の例につなげていえば、これも山々の花と黄葉の霊性を離宮へもたらずのと同意味になる。花も黄葉もともと折り取って持ち来らすものである。ここは山祇がかざしにする(つまりは山の頂きを彩っている)ことを歌っているが、この歌では山祇(山

(の神)は離宮の祝祭空間(宴的空間)への参加奉仕者のように見做しているのである。この歌の例は花・黄葉を折り取り、宴席に運んでかざしにするのと同じ理窟になるのである。

10は日並皇子の天皇としての姿を仮想して、花と月によつてその姿を称えている。これは自然の持つている靈性を「尊し」「満はし」ととらえ、それを比喩にしているのである。ここにも祝い歌の表現の論理が現れている。

11は春秋を歌いながら、花も黄葉も取り上げない。山と川とを歌う。その「山」の方にはあるいは「花」が含まれているかとも考えられるが、そう考えなくともよい。同じ作者の赤人には次のような例もある。

12……春へは 花咲きををり 秋されば 霧立ち渡る

…… (6・九二三)

この場合は春は花であるが、秋はやはり川の霧を歌つていて(春の花は山である)、黄葉は歌わない。

赤人の12は春秋の表現のうち春は花を歌うが、秋は黄葉を歌わない。靈性ある山の木の枝というものの表現からは半分ずらされる。そしてずらされた秋の霧の表現は、どうやら伝襲的に見て靈的なめでたいものを運びもたらずものとは見えない。先の11の場合には秋だけでもなく、春は山、秋は川を歌い、ともに花・黄葉にはふれない。このことを、

靈的なめでたいものとしての花・黄葉を離れて単なる風景に就いた、祝い歌を離れて生まのゼロの自然の写生に就いた、というふうに見做すのが近代の写生説の論理なのである。

13 やすみしし 我ご大王の 常宮と 仕へ奉れる 雑

賀野ゆ そがひに見ゆる 沖つ島 清き落に 風吹

けば 白波騒き 潮干れば 玉藻刈りつつ 神代よ

り 然ぞ尊き 玉津島山 (6・九一七)

反歌二首

沖つ島荒磯の玉藻潮干満ち隠ろひ行かば思ほへむか
も (同九一八)

和歌の浦に潮満ち来れば濁を無み芦辺をさして鶴鳴
き渡る (同九一九)

これは赤人の玉津島離宮の歌である。長歌の沖つ島の渚についての「風吹けば 白波騒き 潮干れば 玉藻刈りつつ」の対句は写生的であるかどうか——。この長歌一首を和歌の浦の景の写生だとすると、この対句から直ちに末三句の称めことばに転じて終るあたりはいかにももの足りない。この対句に続けてさらに細かな海浜の景の叙述があつてしかるべきところだ。それが無いのは、この一首のなりたちが写生ということなどにはない証拠である。それよりむしろ右のきわめて形式的な対句を形式的に歌うこと自

体が離宮の所在地をほめたたえる呪言のような効果を持っていて、それゆえに次の末三句の称めことばへすんなりつながつていつているかのように見える。この対句は本来は先に見た9の春の花と秋の黄葉の対句などと同等の性格を持ったものであろう。それが祝い歌的な意義を喚起する度合が少い叙述内容であるゆえに、ゼロの自然の写生であるかのように見えてしまっただけなのである。本当はこの対句、祝い歌的な意義を喚起する度合が少いものとはいえないかも知れない。海辺に風や波が寄せることも、それらによって海藻が運び寄せられることも、海を歌う叙事文脈の中には例の多い対句だが、それらには海の沖から常世物が寄る呪祝の意義が含まれているに違いないのである。

さて13の反歌二首についてはどうだろう。赤人の長歌作品については、吉野離宮歌などを典型的な例として、しばしば長歌の表現が模倣的、形式的で精彩を欠くのに対し、反歌は新鮮な叙景表現を獲得しているというように評される。近代の論理からすればそのように見られることになるが、その見方では長歌の形式性と反歌の表現の新しさとの間に存在する重大な関係を見逃してしまっ。

13の反歌二首は第一反歌「潮干満ち」、第二反歌「潮満ち来れば」と、ともに潮満ちの時を歌おうとしている。これは右にふれた長歌の中の対句部分の表現「潮干れば」を明

らかに意識し、それに対して対立的に置かれて見られる。なぜなら対句部分の「潮干れば 玉藻刈りつつ」に對し第一長歌は「潮干満ち隠ろひ行かば思ほえむかも」とあって、ともに「玉藻」を歌い、一方はその出現（収獲）を歌い他方はその消滅を歌う、というようになっていいるからである。そしてこの消滅の方の歌は、内容的にはあまり豊かなものを持たない。潮満ちによって姿を消す海藻に對し「思ほえむかも」というのは、極端に評すれば内容的にはナンセンスに近いとさえいえる。我々にはこの「隠ろひ行く」「玉藻」は何者かの比喩であつてほしいとさえ思える。つまりこの第一反歌は、歌うべき内容が切実に存在して歌われたものではなく、長歌との関係から（つまりは形式の方から）生み出された一首と見られるのである。同じような長歌と反歌との関係は次の歌にも窺える。先の12の歌である。

14 やすみしし 我ご大王の高知らす 吉野の宮は
たたなづく 青垣隠り 川なみの 清き河内ぞ 春
へは 花咲きををり 秋されば 霧立ち登る その
山の いやますますに この川の 絶ゆることなく
ももしきの 大宮人は 常に通はむ（6・九二三）

反歌二首

み吉野の象山の際の木末にはここだもさわく鳥の声

かも

(同九二四)

ぬばたまの夜の更け行けば久木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く
(同九二五)

先に12に部分的に引いた右長歌中の対句「春へは 花咲きををり 秋立てば 霧立ち渡る」は、その前後に重ねられた対句の表現との関係からすると、山と川との対比を歌っているのとれる。春の花は山の景であり、秋の霧は川の景である。この対句の山川対比は、長歌全体の構造を決めているといってもよいものだが、これはまた反歌二首にも受け継がれていると読むことができる。第一反歌は山の景であり、第二反歌は川の景である。しかも反歌に到っては、春秋、山川の対比の上にも一つ朝夕の対比が加えられているとも見られる。

そのように見ると、赤人の新鮮だといわれる反歌の表現も、実は長歌の形式的で伝襲的な対句表現と密接な関係にあり、むしろそうした形式性の中から生み出されたものであって、決して写実的な自然の直叙からなるものではない。赤人はむしろ最も反自然的な万葉歌人であった。

先にもふれたとおり、右の14の赤人歌の春秋の対句部分は、春の花は歌うけれど秋は霧になってしまっている。霧は伝統的に見ても祝い歌の表現ではない。霊的な意味も呪的な比喩性も持つてはいないようである。そういう表現が、

何故に離宮を称える祝い歌の中に位置を占めるようになったのか。そこにおそらく赤人の歌の歴史性の問題があると見られる。

右のことは、祝い歌の表現が持つべき呪術的な言語の仕組みというものが、赤人の時代に到ってはいわば擬似的な形式だけを持つていけばよいものに変つて来たことを示すといえるが、それは赤人の支えようとした王権(天皇制・宮廷)が、それだけ花や黄葉の靈力の論理に依拠するような始源的な祭式のあり方から、著しく遠ざかったものになつていたことによる。もちろんそれは万葉時代の最初期の宮廷から十分に始まっていたと見てよいが、人麿の場合の王権は、そうした始源性(村落性・民俗性)を内包させ、それに依拠するようにしながら王権の祭式の論理を作り上げてゆこうとしていた。天武・持統朝の性格である。それに対して赤人の歌おうとした奈良朝の王権はかなり異なっていた。

奈良朝の天皇は、律令に基づく執政官制と官僚機構とに支えられている。したがって執政に対しては直接性を弱めていて、逆にそうした間接的なあり方を徹底することにおいて、自身及び宮廷の普遍性を支えようとしていたと見える。天武・持統朝を支えた記紀神話的な王権イデオロギーだけではもはや通用しない状況がやって来ていた。東アジ

ア全体を視野に入れねば国内的にも有効な普遍性を示せなくなつた宮廷は、いわば一種の世界性として仏教を選びとり、大仏建立などにとりくむ。このとき記紀神話や仏教の思想的内実は相互に対立し、他を排除するというような関係にはならない。記紀神話も仏教もその他諸々の原理も、天皇制を支える原理として共存しうるような普遍性の表現とは、原理個々の内実を深めることよりも、むしろそれぞれに共通する王権原理としての側面を徹底して抽象することによって獲得されるはずであつた。簡単にいえば、多様な原理、多様な人間を統一的に把握する表現は、その多様さの度合に比例して抽象度を増すことになる。このときその抽象性は、表現の内容的充足より形式の徹底化を促進する。

赤人の宮廷歌の表現の、あの徹底した均斉美・形式美というものは、そのような奈良朝天皇制の位相と見合つていた。これを赤人の側の問題としていい直せば次のようなことになるであらう。すなわち、宮廷儀礼歌の王権讚美の根本的な枠は、前代の人麿及び人麿的なるその周辺によって達成されていたわけだから、赤人はその人麿風を徹底して形式化し、方法化して、一つの様式的典型にまで抽象化すればよかつたのである。

赤人宮廷儀礼歌における季節や自然や景観の表現という

ものは、以上のように考えて来ると決して写真によるものではなく、むしろそれとは反対に徹底した形式的、人工的、反自然的な表現の営みによるものであつたことになる。それは人工的に区割されたあの四角い枘の集積である、平城京という都市空間の達成というものとも並行している。そこには、なお都市の萌芽的段階であつた明日香・藤原京が持つた、村落社会との境界の曖昧さというものは存在しなくなつていたのだらう。呪術的な自然は一旦明瞭に捨象され、王権を莊嚴する季節や自然は、まるで絵画の構図を思わせるように⁶精密に秩序立てられる。

儀礼から宴へ、または宮廷歌人の退場

万葉集における四季の歌は、もちろん第二期以前にも多少はあるが、第三期に入つて、檻に閉じ込められていた鳥が一斉に放たれるように、一挙にはなばなく出現する。このことにも必ず理由があるはずである。それは前節に考察した赤人をめぐる問題とどこかで通じ合つていないだらうか。

四季の歌の多くは宴の場で誕生しているように見える。しかもその宴は儀礼的性格の強い宮廷や天皇に関わる場ではなく、むしろ貴族・官僚の公館や私邸を場とした宴においてである。そしてそういう場の記録は万葉集中に、第二

期以前の例が乏しい。

15 さ夜中と夜は更けぬらし雁が音の聞こゆる空に月渡

る見ゆ (9・一七〇一)

16 雲隠り雁鳴く時は秋山の黄葉片待つ時は過ぐれど

(同一七〇三)

17 御食向ふ南淵山の巖には降りしはだれか消え残りた

る (同一七〇九)

右はみな柿本人麿歌集の歌で、いずれも「引削皇子に献る歌」と題されるものである。第二期の歌であることが明らかで、人麿の歌と見てよいものだろう。15・16は秋の歌と見え、17は冬の歌としてよい。献歌であるから一定の献上の場を想定してよいであろう。宴の歌であるから一定の認めることのできるものである。第二期にも、宮廷を少し離れたこのような皇子を巡る場(皇子の私邸など)で、季節を楽しむような宴が催された可能性はある。これはしかしごく稀な例といってよい。吉野や難波の離宮でも、その他の行幸先でも、宴の行われた可能性は否定できないが、旅情を歌う歌はあっても、季節を歌う歌は乏しい。

これはこの時期までの宴と宴の歌とのありようが、なお季節というものに向って開かれていなかったことをもの語る。離宮や地方への行幸先での歌は土地ばめや望郷の歌で、ともになお旅にまつわる呪術的な思考を脱し切ってはいな

い。離宮では他に宮ばめ、天皇ばめの儀礼的な長歌が制作されている。これも同様のものの延長と見られる。

儀式性の強い宴は、その儀式的に添った歌が主体となるから、その目的を明瞭に歌う儀礼歌を有したのであろう。第二期までの宮廷の宴はなおそうした性格を強く、季節に向けて遊宴をくりひろげるといふ仕組みを持たなかったであろう。特に天武・持統朝はその傾向が強く(宮廷・天皇の儀礼を整える動きと絡んでのことか)、むしろ天智天皇の大津京時代の方が、自由な宴が多かった(漢風受容ということによったかも知れぬ)ように見受けられる。しかし蒲生野の薬獵の後の宴を場にすると思われる額田王・大海人皇子の贈答も、歌垣的な掛け合い歌であって、季節へは向っていない。前引春秋競憐歌も宴を場としていると思われるが、当座の季を歌うのでなく、やや観念的な春秋の対比というテーマに執している。

季節の歌というものを量産する宴が出て来るためには、宮廷を中心とした儀礼宴の構造が、天皇頌賀とか離宮讃賀とかいうような具体的目標を有した儀礼の性格を脱し、宴を行なうこと自体が宮廷性そのものの示威であるような宴のあり方の時代が来なければならぬ。そうなると宴は自己目的化するから、目的は抽象的になる。春の到来を喜ぶことでも、秋萩の散るのを惜しむことでもよくなる。この

よくな宴の時代が、万葉第三期以降なのである。

18 降る雪の白髪までに大王に仕へ奉れば貴くもあるか

(17・三九二二 橘諸兄)

19 天の下すでに覆ひて降る雪の光を見れば貴くもある

か (同三九二二 紀清人)

20 山の狭ひまそことも見えず一昨とつひ日も昨日きのふも今日も雪の降

れば (同三九二四 紀男梶)

21 新しき年の初めに豊の年しるすとならし雪の降れる

は (同三九二五 葛井諸会)

22 大宮の内にも外とにも光るまで降れる白雪見れど飽か

ぬかも (同三九二六 大伴家持)

右の五首は、天平十八年正月の雪の降った日、橘諸兄以下の諸王臣が元正太上天皇の御在所に赴き、雪掃きをした。そののち詔あつて肆宴となり、勅によって各々雪の歌を詠んだ、というものである。歌の記録されている者は五人だが、他に歌を奏した者の名が列挙されていて十八人居る。さらに歌を奏さなかった参加者も居るようである。

一例として太上天皇臨席の肆宴が、奈良朝時代に入つてはこのような形式で簡単に行なわれる。そしてここにはもはや厳めしい儀礼歌を詠み挙げる宮廷歌人の姿は見えない。雪の翌日の御様子伺いながら、正月参賀といつてもよいものだから、儀礼的な要素もないわけでは決してないのであ

る。初めの18は橘諸兄(左大臣)が詠んだもので、さすがに参集した一同を代表して儀礼歌風に詠んでいる。続く19も第五句に儀礼歌の気味を見せてはいるが、あくまで詔勅の趣きに従つて雪を歌うことに徹している。それを受けたかに見える20は完全に季の歌といつてよいものになっている。21・22も太上天皇を意識したものはあるが、その傾向は軽微で、通常の宴の雪の歌としてもよい範囲のものである。これら五首には儀礼歌性と四季歌性(宴の歌性)とかなり自在な混合が現れている。五首は応詔歌である。次の六首はさらに儀礼性の強い、改まった肆宴での応詔歌である。

23 天地あめつちと相栄えむと大宮を仕へ奉れば貴く嬉しき

(19・四二七三)

24 天あめにはも五百いほつ綱延はふ万代よろよに国知らさむと五百いほつ綱

延ひふ (同四二七四)

25 天地と久しきまでに万代に仕へ奉らむ黒酒白酒を

(同四二七五)

26 島山に照れる橘うづに挿し仕へ奉るは卿大夫まへつきみたち

(同四二七六)

27 袖垂れていざ我が苑に鶯の木こづた伝つたひ散らす梅の花見に

(同四二七七)

28 あしひきの山下日蔭かげ覆かぶらける上にやさらに梅を賞ほめは

む

(同四二七八)

これは天平勝宝四年十一月二十五日の新嘗祭肆宴における応詔歌六首である。23、25の三首は儀礼歌であり、続く26も奉仕する臣下の姿を詠んで儀礼性を示している。しかし次に続く27・28の二首は全き季節の歌といつてよいものである。新嘗祭は冬から春への年の切り替えの意味を持っているから、このような二首の歌われる儀礼上からの必然性がないわけではない。最後の28などはまさしく新しき春への期待を表現したもので、儀礼的意図にも適っている。しかし二首はやはり季節の歌である。

27・28はこの新嘗祭の日である十一月二十五日の現実にはそぐわない。梅の花にはまだ早い。27・28は、したがって基本的には儀礼の側からの要求である新しき年の到来を歌ったものであることになるが、それが儀礼歌的表現を脱して、梅の花賞美への期待として歌われているところに、実は重大な問題が潜んでいるのである。ここには儀礼の本旨を季節の歓待に置き換えるという構造が見えている。そして季節の歓待とはすなわち遊宴をなすことであるから、その置き換えには「儀礼から宴へ」という歴史性が隠れているように見えるのである。

万葉集に見える肆宴の明瞭な例は十五例、その場で歌われた歌は三十七首を数えたとされる。その歌々を見てゆく

と、季節というものが濃密な影を落していて、季節の歌と見做せるものが多い。しかもその十五例はすべて聖武朝以降のものである。万葉前期にも離宮などにおいて肆宴は存在したはずであるが、そういう場では宮廷歌人の儀礼歌が主体となったのであろう。天皇への服属を表現することの方が大きい。後期に入って肆宴は季の到来を喜ぶ性格を著しくしている。季を迎えるという、儀礼側から見れば抽象的であり観念的であるものの方が優位を占め、季の到来を喜ぶ宴を行なうこと自体が、天皇をとりまく中心の晴の秩序を支えるようになったのである。これは天皇（ないしは宮廷）儀礼の抽象化でもあり、形式化でもあることになる。前節に述べた山部赤人の問題とも並行する事柄ではないだろうか。

和歌における四季の基本的な枠組みは、このように儀礼から宴への歴史的過程の中で、宴と密接に関係しながら成立する。したがって四季の歌は祝い歌的な性格を根底に抱えている。そしてそれが古今集を作るのである。四季歌六巻を頭に据え、しかもその六巻は立春より十二月晦まで、四季の展開を克明にたどる。古今集の歌集及び所収歌双方の最も根本的な性格がそこに集約されていると見てもよいのだが、その古今的な性格は、万葉集における見て来たような季節の歌の成立から、十分に見通しうる近きにある。

万葉と古今との間はさほどに遠くはない。またその間に転倒のようなものがあるわけでもない。

宮廷儀礼は奈良朝から平安朝へ向うにつれてさらに饗宴化の方向をたどり、いわゆる年中行事化してゆく。年中行事に伴う歳時意識の形成が、和歌の季節表現と相互媒介的な関係にあることは、すでに指摘されている⁽⁹⁾。そうした規範的な宮廷行事に基づく秩序立てられた時間意識は、また最も抽象的で観念的な時間といつてよい暦日とも結合する。暦日から自然を見るときというような季節の歌の感覚は、立夏の日にほととぎすの鳴かぬことを恨む大伴家持歌（17・三九八三―四）などにすでに見えていて、季節の歌がどのようなどころへ行きつこうとする性格を持つものであったかをよく示していると思われる。

このように述べて来ると、あるいは万葉の自然を天皇（宮廷・為政者）の側に偏して見ていないか、さらには歌々の個別性よりも歌集の編纂（部類別け）の側に偏して見ていないか、という批判を受けるかも知れない。

この問題は複雑である。宮廷における〈儀礼から宴へ〉という歴史は、多分民間（村落あるいは家）における〈祭祀から遊楽へ〉という自然への姿勢の変化とも並行していったろう。先に都市の成立にふれたのはまさしくこの問題である。そういう対応、並行の側面がある一方に、〈儀礼から

宴へ〉という変化の過程で、和歌詠唱者の自由で個的な表現が発揚されやすくなった、という個人の問題の側面もあったはずである。大伴家持の段階に到って、宴の場で物色に寄せて「心緒を述」べたり「懐を述」べたりする歌の仕組みが出て来る。一まとめに「述懐歌」と名付けられるそうした歌の成立は、この問題に対する一応の答になると思われるが、詳述は避ける。

一方また歌集編纂の部類分けと個々の歌々の質との間の関係であるが、ここにも微妙な問題が絶えず存在し続ける。しかし個々の歌々の変化がなければ新しい部類分けも現れようがなく、逆に新しい部類意識が新しい歌の制作を媒介することもある。ここでも対応、並行の関係が認められるだろう。古今集を見ると、その対応、並行の関係を究極にまでおし進めて、徹底的に構造化し、様式化した歌集を作ってみたらこうなる、という一つの典型を示しているように思える。

結

万葉の自然において四季とは部分的な問題に過ぎないのではないか。万葉の自然はもつと多彩で様々な可能性を孕んでいるのではないか。——そういう批判を受けるかも知れない。しかしそのようなロマンチックな古代への期待が、

今までの読みであったことを一度反省してみようという企てから本稿は始まった。たしかに万葉集には羈旅途上にパノラマを歌うものがあり、人麿歌集巻向歌群のような緊迫した動的な山の自然を歌うものがあり、また自然物を比喻にとるもの、労働として自然との関わりを歌うものなどもある。四季の歌の大半は都市の内部の邸宅や郊外で見られる優しい自然を対象としているが、それとは異質な自然も万葉集にはあるのである。

四季は万葉の末期から古今にかけてにわかに生成増大して、和歌における自然を席捲する。これは古代和歌が様式を確立しようとする歴史の中での出来事である。様式の成立は多様な異質性を捨象するように働くから、万葉の自然はこの過程で事実何物かを失うことがあったろう。それがあるのままの写生的自然であったかどうかは分からない。述べて来たところからすれば、写生的な自然と見えたものは、むしろ万葉の和歌が後期に入り都市化し、様式的な志向を見せ出す過程で顕著になっていったようにも見受けられる。

極度に緊迫した定型短詩として始まった和歌は（様式の文学）としての性格を色濃く有し、それを志向し続ける生理を持っていたといえる。四季というのは、和歌のとらえる自然の様式であったといえる。四季は古代和歌が究極的

に目指した自然であったことになる。それを偶然性と考えるのは誤りで、本来祝いことば性（祝祭性）に本質を持つ和歌のことばは、最も普遍的（したがって抽象的）な祝い歌の様式として四季歌を生み出してゆく史的必然性を有したのである。万葉はそのような四季歌の生れ出る歴史的舞台であったと思われる。

万葉の自然とはその四季歌生成の過程そのものであったとすべきではないだろうか。

注

- 1 拙稿「歌垣を揺れ曳く宴」〔『短歌』三三―一二 一九八六・一二。森『古代和歌と祝祭』にも〕
- 2 阿部寛子「額田王——春秋判別歌と三輪山の歌から——」〔古代文学会編 セミナー古代文学87』表現としての〈作家〉 一九八八・八〕
- 3 拙稿「四季歌の表現論理」〔『国語と国文学』六八一―五 一九九一・五〕
- 4 こうした対句形式及びその呪的効果の起源は始源的な村落の神事歌謡の形式に由来するとされる（古橋信孝『万葉和歌の成立』一九九三 講談社）
- 5 拙稿「人麿と相聞」（上代文学会編『人麿を考える』一九八六 笠間書院）
- 6 赤人作品と絵画との関係については村井俊司「赤人歌と

絵画』〔上代文学〕六九 一九九二・一二）が興味深い提
言をしている。

7 大久保広行「梅花の宴歌群考」〔都留文科大研究紀要〕
九 一九七三・六）の付表〔万葉集における宴の歌〕によ
る。

8 拙稿「雑歌から四季へ」〔古代文学〕三〇 一九九一・三）
鈴木日出男「年中行事と歳時意識」〔国語と国文学〕六五
―五 一九八八・五。鈴木『古代和歌史論』にも）

（付記）

先のシンポジウムにおける報告では万葉四季歌の「祝
い歌」性を論じることには終始し、巨視的な論を開陳しきれ
なかつた。その反省に立ち、本稿は報告を基礎にしてはい
るが、あらためて別途な構想から書き上げた。ために内容
は報告とはやや異なるものとなった。御海容を乞いたい。
なお稿を起すに際し、当日の会場での諸意見・批判から多
くを学んだことを記しておく。